
Partitura como anteparo

Isabel Carneiro*

RESUMO: O trabalho apresenta uma breve explanação dos processos artísticos que, ao relacionarem música e pintura, trazem à tona as problematizações do conceito de partitura. Dividimos as produções artísticas em três diferentes modos de aproximar sonoridade e visualidade nas formas de *equivalência*, *correspondência* e *paralelo*. Na relação de *equivalência*, o anteparo (partitura) é a própria superfície onde estão inscritos a imagem e o som, de que são exemplos os trabalhos de Oskar Fischinger, Norman McLaren e Christian Marclay. Serão abordadas também questões que se referem à ordem da *correspondência* e de como nessa segunda relação referida existe a invenção de um anteparo (partitura) como nas obras de Klee, Kandinsky e Anestis Logothestis. Apresenta-se, por último, na dimensão do *paralelo*, a relação histórica da comparação entre as artes, começando pela tradição do *Ut pictura poiesis* até a especificidade de Greenberg e as formas de hibridação das artes na contemporaneidade.

Palavras-chave: partitura, anteparo, equivalência, correspondência e paralelo.

*Isabel Carneiro é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ na linha de Linguagens Visuais. E-mail: bebelcarneiro@terra.com.br.

ABSTRACT: The search presents a brief explanation of the artistic processes that, to relating music and painting, bring up the problematizations of the concept of score. We divided the artistic productions in the ways of *equivalence*, *correspondence* and *parallel*. In the relation of *equivalence* the screen (score) is the proper surface that is inscribed the image and sound, like the Oscar Fischinger's, Norman McLaren's and Christian Marclay's works are examples of this relation. Also will be discussed questions that refers the order of *correspondence* and how this relationship is necessary the invention of a score, like the Klee's, Kandinsky's and Anestis Logothetis' works. Presents, at last, the dimension of *parallel* the historic relationship of comparison between the arts, starting for the tradition of the *Ut picture poiesis* until the Greenberg's specificity and the hybridization forms of arts in the contemporaneity.

Keywords: score, screen, equivalence, correspondence and parallel.

Ao relacionar música e pintura como áreas fundamentais da minha prática artística, o problema central da pesquisa seria investigar trabalhos artísticos que problematizam essa relação a partir da necessidade da constituição de um anteparo (partitura) entre as duas linguagens.

A ideia de partitura como anteparo deriva do conceito lacaniano¹ abordado por Hal Foster no texto *O retorno do real* (2005). Segundo Lacan, real é tudo aquilo que não pode ser simbolizado e assimilável. Por isso ainda precisamos do simulacro ou do anteparo que é a forma possível de tradução do real, sendo a arte uma das formas de anteparo ou simulacro desse real. No caso, a imaterialidade dessa relação entre imagem e som exige um corpo físico ou conceitual que chamamos aqui de partitura ou anteparo.

A partitura convencional se constrói a partir do pentagrama de coordenadas cartesianas – tempo e espaço. Porém, a tentativa de construir escritas a partir de sonoridades considera que o conceito amplo de partitura pode ter como objeto uma pintura, uma dança, uma imagem, uma

arquitetura ou um vídeo. Essa problematização se dá em vários trabalhos artísticos na transição do moderno para o contemporâneo² quando a partitura do pentagrama não consegue mais codificar as múltiplas situações sonoras. Quando designamos partitura, essa noção está para além da codificação musical do senso estrito, configurando-se, por exemplo, nas notações gráficas de Anestis Logothetis, que são partituras-desenhos, em *Cidade Nua* de Debord, que é um mapa cartográfico de derivas por Paris, ou no caso de 0'00'' de Cage, em que a própria obra é a construção de uma partitura. Para John Cage, a realização da obra 0'00''(4'33'' N.2) era a questão de construir uma partitura tão aberta quanto possível, eliminando o intervalo entre leitura e execução, possibilitando a construção de uma partitura expandida capaz de não omitir qualquer movimento, situação, interpretação ou som.



Anestis Logothetis

Ichnologia, 1964.

partitura

(Fonte: <http://anestislogothetis.musicportal.gr/>)

O ponto de partida: partitura (escrita do som) passou a designar formas muito amplas de construções artísticas, como performances (*Variations V* de Cage) e arquiteturas (*Pavilhão Philips* de Xenakis). A partitura passou além de ser “escrita do som” também a ser a “escrita de uma imagem”:

Assim, a partitura seria o texto do som e da imagem, aquilo que Mondzain designa como a invisibilidade do visível, suas relações de poder. Poderíamos criar a hipótese de que a invisibilidade da imagem, aquilo que não podemos enxergar na imagem seria o som, e que o som só se tornaria visível através da constituição de uma partitura: o som como toda uma rede de constituições históricas, de reverberações sonoras ao longo da história que só se tornaria visível através de uma partitura. As vozes endereçadas a uma escuta, ou a reverberação de corpos no embate com as obras e as sonoridades produzidas pelos textos críticos.

O choque do corpo com a obra de arte produz uma sonoridade qualquer, ali presente no espaço de intervenção da obra: momento percussivo a partir do choque corpo/obra. Qual a pulsação rítmica que percorre aquele ambiente? Como trabalhar a sonoridade desse encontro/embate? (BASBAUM, 2012)

Caberia aceitar a ideia que na transmissão entre som e imagem, a invenção de um anteparo se tornaria imprescindível? A pesquisa relaciona três maneiras de notação entre o ver e o ouvir, entendidas aqui como questões de *equivalência*, *correspondência* ou *paralelo*. São três maneiras distintas, porém conceitualmente próximas de relacionar imagem e som ou música e pintura, definidas pela evidência ou não da constituição de um anteparo entre a dimensão sonora e visual.

A *equivalência* seria o primeiro grau, em que a relação imagem e som se estabelece de maneira direta: som e imagem se fundem, a imagem é um som e o som se torna uma imagem. Nas experiências de Norman McLaren, como em *Synchromy* de 1971, o filme seria o anteparo que chamamos de partitura, a causa material da música, o modo pelo qual cada desenho se transforma em som através da película fotoelétrica. Outro exemplo seria Christian Marclay, na sua série *Recycled Records* (1980) em que o vinil recortado e pintado pode ser tocado como um vinil comum, pois as colagens plásticas se transformam em ruídos musicais.

A relação de *correspondência* seria um grau intermediário em que as construções de partituras são fundamentais para se estabelecer uma troca entre o visual e o sonoro. A escrita da

sonoridade ou a escrita da visualidade (invenção de partituras) são necessárias para se traduzir uma linguagem na outra. Nessa relação de *correspondência*, acontece o sistema da colagem, que consiste em retirar os fragmentos de sua condição inicial e estabelecê-los temporariamente num outro espaço. Exemplos dessa relação são os trabalhos do padre jesuíta Louis-Bertrand Castel que criou correspondências entre nota e cor, assim como as pinturas de Klee e Kandinsky que fazem relações formais entre a pintura e a música, podendo suas pinturas ser interpretadas como partituras num sentido ampliado.

Na terceira ordem do *paralelo*, a relação imagem/som se dá de forma discursiva, não havendo de fato uma troca ou uma correspondência entre as duas linguagens. Não há tentativa de substituição e sim demarcação de seus limites e singularidades. Autores como Lessing e Greenberg estão nessa ordem de relação.

A convivência com problemas formais da relação música e pintura foi necessária para se pensar nas três maneiras de relação: *equivalência*, *correspondência* e *paralelo*. O que aproximava produções tão diferentes como as de Norman McLaren e de Kandinsky, e o que as separava? Como tratar obras em que a relação visualidade e sonoridade é realizada de forma complexa – como no *Pavilhão Philips*, de Xenakis, em que esta relação se estabelece entre o espaço tridimensional e as fontes sonoras como criadoras de desenhos no espaço?

A forma partitura aparece numa concepção ampla para os trabalhos artísticos: partitura entendida não mais como “escrita do som”, codificação do som através de signos, mas como partituras abertas a indeterminações, a própria obra sendo a confecção dessa partitura, como em 0’00’’ e em *Variations V*, de Cage.

É importante observar as relações entre ver e ouvir nas primeiras experiências cinematográficas que problematizavam o princípio constitutivo da relação entre imagem e som. Quando Vertov preconiza um filme acústico, que seria necessário fotografar os sons, a problematização dessa relação imagem e som nasce junto com a experiência do cinema.

Em 1916, Vertov criou o Laboratório de Audição, onde realizava a montagem de palavras unindo música e literatura. O artista defendia conceitos como: ruído e sons fotográficos e filme acústico.

E eis que, num dia de primavera, em 1918, eu volto da estação. Guardo ainda no ouvido os suspiros, o barulho do trem que se afasta...alguém que faz juras...um beijo...alguém que exclama... Risos, apito, vozes, sinos, respiração ofegante da locomotiva...Murmúrios, apelos, adeuses...

Enquanto caminho, penso: é preciso que eu acabe de aprontar um aparelho que não descreva, mas, sim, inscreva, fotografe esses sons. Caso contrário, impossível organizá-los, montá-los. Eles fogem como foge o tempo. (VERTOV XAVIER, 1924, p. 260)

Walter Ruttmann, por sua vez, fez um filme sem imagens ou cinema para ouvidos, *Weekend* (1930). O filme tem uma duração de 11'20'' e é uma montagem de som pela película.

Então, a partir de diferentes formas de comportamento da relação visual e sonora, criaram-se parâmetros para entender diferentes maneiras de relação entre imagem e som, construídos a partir de determinadas obras. Esses parâmetros foram distribuídos em três diferentes graus em que a relação visual sonora funcionaria de maneira intensa, média e menos intensa pela necessidade ou não de um anteparo (um corpo físico entre sonoridade e visualidade).

Relações de equivalência

Equivaler uma imagem a um som e um som a uma imagem. Achar um mesmo, uma equivalência. O anteparo (partitura) exigido por esses trabalhos de equivalências entre som e imagem é um único corpo físico, a condição física da imagem é também a condição física do som. Eles se transmutam entre si, um toma o lugar do outro. O anteparo (a partitura) construído nessa troca é a própria obra, como os desenhos de Oskar Fischinger, que são o meio físico onde acontece a imagem e o som.

Na obra *Synchromy* de Norman McLaren, a relação ver/ouvir (equivalência) é construída fisicamente a partir de desenhos abstratos que são transformados em música. Norman McLaren fazia música desenhando na banda óptica do filme. Esses desenhos correspondem a sons musicais de forma sincrônica: à medida que os desenhos mudavam, o som também mudava; a imagem gráfica correspondia ao som musical. E quanto mais fina fosse uma linha do desenho, mais agudo era o som correspondente. McLaren deu continuidade à pesquisa de Oscar Fischinger que, em 1932, desenvolveu uma série de *Ornamentos Sonoros*, isto é, desenhos abstratos inscritos sobre a pista sonora da película que criavam um som visual através da inscrição do desenho sobre a película fotoelétrica.



Norman McLaren

1950

(Fonte: National Film Board of Canada)

Na série *Recycled Records* (1980-86), Marclay faz recortes, colagens, montagens e inscrições pictóricas sobre as superfícies de vinis. Essa incisão de elementos pictóricos sobre a matéria plástica do vinil produz múltiplos sons. Marclay se interessa pela dimensão visual traduzida pela sonoridade e cria desenhos com padrões geométricos que se transformam em som. Assim, podemos aproximar as experiências de Marclay com as de Norman McLaren e Oskar Fischinger. Na obra de Marclay, os vinis são a própria partitura. A relação entre som e imagem na obra do artista é da ordem da *equivalência*, pois o corpo físico da imagem (o vinil recortado) é o mesmo corpo físico do som.

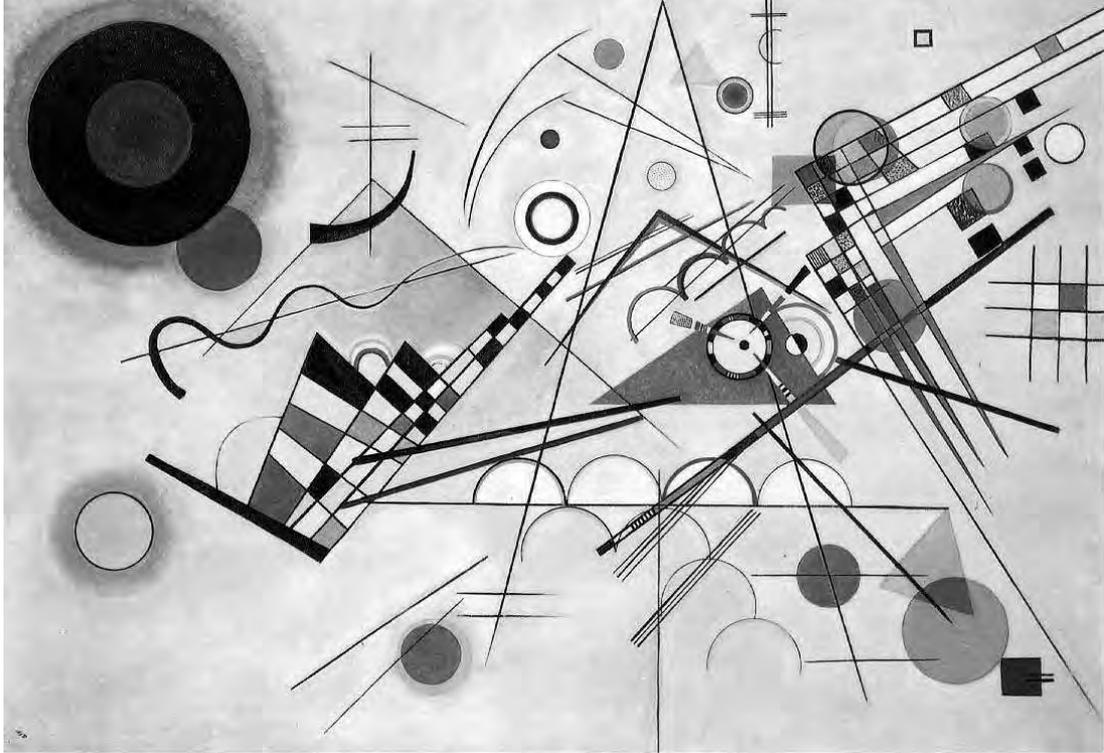
Relações de correspondência

Uma imagem corresponde a um som e um som corresponde a uma imagem. Constituem-se, assim, as colagens – o sistema da colagem consiste em retirar os fragmentos de sua condição inicial e estabelecê-los temporariamente num outro espaço. O anteparo (partitura) se faz necessário porque é uma negociação entre as duas linguagens; a *correspondência* entre som e imagem requer um terceiro corpo físico e conceitual, que chamamos de partitura.

As construções gramaticais de Klee e de Kandinsky, a relação cor-acorde, cor-nota, desenho-ritmo e vibração-pulsação são construções arbitrárias e necessitam de um anteparo entre as duas linguagens. Ao tentar elaborar essa gramática visual-sonora, eles tentam traduzir uma cor em som e vice-versa, mas o anteparo construído não se torna um único corpo físico, pois a pintura não se torna som e o som não se torna pintura. Por isso afirmamos que essa relação é de segunda ordem, da *correspondência*, sendo imprescindível a constituição de um anteparo, que, no caso das obras de Klee e Kandinsky, é a própria pintura.

A relação que se estabelece na obra de Klee é a da *correspondência* entre os elementos estruturais como pinturas polifônicas, que seriam a construção de desenhos e pinturas pela superposição de cores e formas, cada uma delas formando uma linha melódica diferente e simultânea.

Klee apresentou suas experiências com superposição de cores e texturas para representar visualmente a polifonia. A sequência de pontos descreve uma linha que é a trajetória de um movimento. Isto ocorre também na música, quando uma sequência de notas determina uma linha musical. Klee quis compreender a linha pela possibilidade de gerar movimento. Ele viu na sequência de pontos exatamente o que ocorre também na linha melódica: a sequência de notas determina a trajetória da linha melódica. (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 7)



Vasily Kandinsky

Composition 8, 1923.

óleo sobre tela

140 x 201 cm

(Fonte: Artists Rights Society, Nova York/ADAGP, Paris)

Klee, em sua teoria da forma, traça paralelos entre espaço bidimensional do desenho que teria ritmo, forma, e movimento e compara este espaço do desenho ao de uma partitura que tem ritmo, compassos, modulações. Esses dois espaços para Klee são colocados em comparação:

Linhas melódicas, contrapontos, harmonias estão correlacionados com linhas contínuas do desenho, linhas contrapostas também do desenho e tonalidades harmônicas. Mas, sobretudo quando ele conceitua o ponto e a linha, contrapõe à nota musical, à linha melódica, aos tempos rítmicos e passa a representar o movimento no espaço bidimensional. Assim, Klee sistematiza a concepção do compasso na existência de uma estrutura de malha de construção, formada por linhas horizontais e verticais para construir estruturadamente o espaço bidimensional similar ao universo musical. Estas linhas, quando superpostas, vão formar módulos quadrados

ou retangulares e serão por estes módulos que surgirá a relação entre a linha melódica e a construção formal do quadro; a divisão de ritmo e a subdivisão do módulo estabelecendo definitivamente a relação entre as divisões do espaço bidimensional e o compasso musical. Neste sistema, Klee compreende como uma [...] estrutura é uma articulação dividida e permite subdivisões proporcionando intenção rítmica. As subdivisões dos módulos na estrutura encontram similaridades na divisão rítmica dos compassos e a utilização modular de cada tempo do compasso encontra paralelo na subdivisão modular do quadro. (RAMALHO DE CASTRO, p. 18)

Essa relação visualidade-sonoridade na obra de Kandinsky é conquistada com força através de suas construções cênicas como *A sonoridade amarela*. A relação cor/som acontece na descrição das situações:

A música logo começa, primeiro nos agudos. Depois o fundo torna-se azul-escuro (seguindo o ritmo da música) e largas beiradas pretas cercam-no (como num quadro). Atrás do palco, um coro sem palavras torna-se audível; ele tem ressonâncias sem alma, secas como madeiras e mecânicas. Terminando o coro, pausa geral: mais nenhum movimento, mais nenhum som. Depois, tudo se torna escuro. (KANDINSKY, 1991, p. 146)

Relações de paralelo

Imagem e som existem separadamente e podem ser colocados em comparação, em paralelo, sem se traduzirem ou corresponderem, sem se tocarem em nenhum ponto, constituindo intervalos. Nenhum anteparo é exigido, as relações se estabelecem nos seus próprios meios. Na relação de *paralelo*, a troca imagem/som se dá de forma discursiva como demarcação dos respectivos limites e singularidades. A relação de *paralelo* é historicamente a mais antiga.

Ao contrário das outras formas, o paralelo histórico nasce da suposição de que esses dois campos não poderiam se fundir, por isso a consideramos uma relação de terceiro grau. O paralelo entre as artes é uma discussão que surge na Antiguidade entre a pintura (artes do espaço assim como a escultura) e a poesia (artes do tempo ou artes musicais). E ao longo da história, o paralelo mostra momentos alternados entre uma busca da especificidade ou de comparação entre as artes. Lembremos aqui que o discurso da especificidade se forma na comparação entre os campos artísticos das artes plásticas, poesia, música...

Temos o *Ut pictura poesis* (pintura como poesia) no Renascimento que tencionava colocar a pintura no mesmo nível da poesia, fazendo da primeira uma coisa mental. No Iluminismo, a teoria de Ephraim Lessing separa essas categorias e afirma que elas tratam de objetos de natureza diferentes.

A *Ut pictura poesis* implicava, por um lado, desagregar a pintura da suspeita platônica, demonstrando que ela não é essa prática ilusória e sofisticada que o filósofo denunciava em seus textos, mas, sim, um saber, talvez até a forma mais perfeita do saber. Por outro lado, era preciso desfazer o vínculo social que, desde a Idade Média, a prendia às chamadas artes “mecânicas”, provar que ela não era um ofício, uma ocupação servil, mas uma arte “liberal”, isto é, uma atividade digna de um homem livre; mostrar que o pintor não é um operário, um simples artesão, mas um artista cultuado e letrado. Portanto, o *Ut pictura poesis* é a peça essencial de um imenso empreendimento de legitimação social e teórica da pintura; participa de uma notável estratégia que se instala e cuja finalidade é estabelecer que a pintura provém da Ideia, e não da matéria; do intelecto, e não da sensibilidade; da teoria, e não da prática. Pois tal objetivo não poderia ser alcançado sem uma ligação constitutiva entre as artes da imagem e as da linguagem, na medida em que a linguagem goza precisamente, desde a Antiguidade, do privilégio de ser ao mesmo tempo a ordem do discurso e da razão. Dessa forma, o *Ut pictura poesis* expressa a exigência de uma legitimidade que a pintura só poderá obter estabelecendo sua relação com o discurso. Por meio dessa comparação, a pintura reintegra finalmente o universo do Logos, e o pintor passa a ter acesso à condição de orador ou poeta. (LICHTENSTEIN, 2005, p. 12)

Leonardo da Vinci em seu texto *Paragone* (comparação) afirma que a pintura está acima da poesia e da música, pois a pintura consegue mostrar coisas que a poesia não teria vocábulos para expressar e diz que a música é a irmã caçula da pintura, pois ela morre após sua execução, diferente da pintura que permanece para a posteridade.

Ephraim Lessing questiona o paralelo entre as artes de maneira radical, afirmando suas diferenças, tanto quanto aos objetos como também no modo de imitação, com os seguintes argumentos:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um

ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra. (LESSING LICHTENSTEIN, p. 12, 2005)

Segundo Lessing a pintura e a poesia não poderiam se fundir, pois

objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia. (LESSING LICHTENSTEIN, p.13, 2005)

No Romantismo, Baudelaire cria o termo “correspondência” para poder exprimir sentimentos comuns que as diferentes artes provocam no espectador. Baudelaire reivindica a especificidade das artes, mas instaura as correspondências entre pintura, música e poesia.

O final do Romantismo se dá com a concretização máxima da obra de arte total wagneriana. No Simbolismo, Mallarmé convoca a poesia para que tenha a mesma forma da música. A poesia simbolista teve um elo forte com a música. Para os poetas simbolistas, que queriam elevar as palavras ao nível da música, a figura de Orfeu, músico e poeta, era paradigmática. Acreditavam que os criadores do mito Orfeu realizaram a inter-relação entre o poder da música e o das palavras nos enigmas oraculares que constituíam o núcleo da forma poética. Ao restaurar a visão órfica, Mallarmé convidava o poeta a encontrar uma forma mais próxima da música. Mallarmé não estava atrás dos sons da música, mas queria recapturar a forma da música na poesia.

No modernismo, Greenberg requer a autonomia total da arte abstrata e irá retomar a defesa da especificidade das artes em seu texto *Rumo ao mais novo Laocoonte* (assim denominado em referência a Lessing), afirmando que a pintura é uma arte que fala por si, não precisando de outros ajudantes. Para Greenberg, que traça uma teleologia para justificar a arte abstrata do Expressionismo Abstrato, a arte pictórica no século XVII esteve em declínio por se remeter à literatura:

Mas a pintura e a escultura, as artes por excelência da ilusão, já haviam adquirido a essa altura uma destreza tal que as tornava infinitamente suscetíveis à tentação de igualar os efeitos, não apenas da ilusão, mas de outras artes. Não só a pintura podia imitar a escultura, e a escultura imitar a pintura, como ambas podiam tentar produzir os efeitos da literatura. E foram os efeitos da literatura que a pintura do séc. XVII e XVIII mais se esforçaram em lograr. (GREENBERG, 1997, p. 46)

As artes pictóricas só começaram a se livrar da literatura, do tema, com a pintura de Courbet no século XIX. E é no Impressionismo que a arte passa a ser um problema de seu próprio meio. Greenberg afirma depois que a música começa a ocupar uma posição importante em relação às demais artes em razão de ser *abstrata*, uma arte de *pura forma*. E considera que as artes da vanguarda dos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura. “As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas legítimas fronteiras”. Para Greenberg, a pureza na arte consiste na aceitação das limitações do meio de cada arte específica.

Na verdade, boa parte dos artistas, senão a maioria – que deu contribuições importantes para o desenvolvimento da pintura moderna – chegou a ela com o desejo de explorar a ruptura com o realismo imitativo em busca de uma expressividade mais forte, mas a lógica do desenvolvimento foi tão inexorável que, no final das contas, sua obra não passou de um degrau a mais rumo à arte abstrata. (GREENBERG, 1997, p. 47)

Na modernidade temos vários momentos em que o paralelo entre as artes é reivindicado como em a *Ut musica pictura* de Shöenberg: as dissonâncias musicais encontram paralelos conceituais com a pintura abstrata. Mas no período moderno, com as proposições da arte abstrata, essas relações se intensificaram muito. A passagem do modernismo para a contemporaneidade é a defesa de novas formas de hibridização das artes. O surgimento de diversas mídias como o vídeo possibilitou aos artistas visuais buscarem uma relação mais estreita com a música. Isso se torna claro na arte contemporânea em que a música se torna um subsídio importante na ampliação do significado da imagem.

A investigação da relação entre música e pintura surgiu do meu universo artístico e exigiu ampla referência de outros artistas e teóricos. O que se pretendeu aqui foi colocar os problemas entre música e pintura, mas sem a possibilidade de se chegar a uma conclusão para a questão. As relações entre música e pintura são inúmeras e as formas de solução dessa relação estão muito além do almejado pela pesquisa.

Artigo recebido em outubro de 2013, aprovado em novembro de 2013 e publicado em dezembro de 2013.

Notas

1 É na década de 1970 que Lacan dará cada vez mais prioridade ao registro do real e do anteparo. Real cabe àquilo que resiste à simbolização, “o real é o impossível”, “não cessa de não se inscrever”. O real toca naquilo que no sujeito é o “improdutivo”, resto inas-similável, sua “parte maldita”, o gozo, já que é “aquilo que não serve para nada”.

2 Brandon La Belle irá se referir a uma virada sônica na contemporaneidade, em que a dimensão sonora se torna mais importante que a dimensão visual. Toda a cognição passa a ser pela escuta e não mais pela visão.

Referências

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARROS, Henrique Lins. *Música, pintura, física e as leis naturais*. Disponível em mesonpi.cat.cbpf.br/e2006/pdf/MPFLU.pdf Acesso em: 10 de julho 2013.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais*. Trad. Maria José Bellino Machado. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

CAESAR, Rodolfo. O som como imagem. *IV Seminário Música Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas*. Departamento de Música-ECA. Universidade de São Paulo, julho, 2012. Disponível em: www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/download/78/

CAMPESINATO, Liliam. *Arte sonora: uma metamorfose das musas*. Dissertação de Mestrado- Escola de Comunicação em Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível* 2 ed. São Paulo: Ed. UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

CHION, Michel. *L'audio-vision*. Paris: Editions Nathan, 1993.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: *Concinnitas* n.8. Revista do Instituto de Artes da UERJ, julho 2005, p.163-186.

KANDINSKY, Wassily. *Olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LABELLE, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York/London: Continuum Books, 2006.

LABELLE, Brandon; MIGONE, Christof. *Writing Aloud: The Sonics of Language*. Los Angeles: Errant Bodies Press, 2001.

LACAN, Jacques. *Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Vol 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MONDZAIN, Marie José. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard, 2002.

RAMALHO DE CASTRO, R.C. O pensamento criativo de Paul Klee. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 21, 2010, p. 7-18.

XAVIER, Ismail. Vertov, nascimento do cine-olho, 1924. In: *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2003.